

UMA MÁQUINA DE FAZER O MESMO: O ESTEREÓTIPO E A DISPUTA PELOS SENTIDOS EM DISCURSOS SOBRE O REGGAETON NA GRANDE MÍDIA BRASILEIRA

A machine to do the same: the stereotype and the dispute of the senses in discourses about the reggaeton in the great brazilian media

Nathan Bastos de Souza ¹

(Universidade Federal de São Carlos - UFSCar)

RESUMO

Neste artigo estudamos os discursos sobre o reggaeton em jornais de grande circulação virtual no Brasil. A base teórica é o conceito de estereótipo desenvolvido por Amossy e Pierrot, Gamarnik e Burke e a metodologia de análise o paradigma indiciário, de Ginzburg. Seleccionamos alguns textos que circularam durante 2017 nos jornais Folha de São Paulo, O Globo e El País. Os dados permitem afirmar que o reggaeton e seus cantores são estereotipados porque há uma imagem cristalizada e anterior que liga a música latina à sexualidade, desencadeando uma desvalorização das canções, consideradas de baixa qualidade porque fruto da cultura popular.

Palavras-chave: estereótipo. estudos do discurso. paradigma indiciário.

ABSTRACT

In this paper we studied the discourses about the reggaeton in newspapers of great virtual circulation in Brazil. The theoretical basis is the concept of stereotype developed by Amossy and Pierrot, Gamarnik and Burke and the analysis methodology is based on the indicative paradigm by Ginzburg. We selected some texts that circulated during 2017 in the newspapers Folha de São Paulo, O Globo and El País. Our analysis allows us to affirm that reggaeton and its singers are stereotyped because there is a crystallized and previous image that links Latin music to sexuality and it induces to devalue the songs considered of low quality because they are the result of popular culture.

Keywords: stereotype; studies of discourse; indicative paradigm

RESUMEN

En este artículo estudiamos los discursos sobre el reggaetón en periódicos de gran circulación virtual en Brasil. El marco teórico es el concepto de estereotipo desarrollado por Amossy y Pierrot, Gamarnik y Buerke y la metodología de análisis es el paradigma indiciario, de Ginzburg. Seleccionamos algunos textos que circularon durante el año 2017 en los periódicos Folha de São Paulo, O Globo y El País. Los datos permiten afirmar que el reggaetón y sus cantores son estereotipados porque hay un imagen cristalizado y anterior que relaciona la música latina a la sexualidad, desencadenando una desvalorización de las canciones, consideradas de calidad baja porque producidas por la cultura popular.

Palabras clave: Estereotipo. Estudios del discurso. Paradigma indiciario.

Recebido em: abril 2020

Aceito em: maio 2020

DOI: 10.26512/les.v21i1.30963

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (PPGL/UFSCar). Mestre em Linguística pela UFSCar. Graduado em Letras – Português e Espanhol pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Membro do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe-UFSCar) e do Grupo de Estudos Bakhtinianos do Pampa (GEBAP-UNIPAMPA). Este artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é estudar os sentidos atribuídos ao reggaeton e aos seus cantores em jornais brasileiros de grande circulação durante o ano de 2017, em que essa música chegava ao Brasil e se difundia no mundo. Nessa perspectiva, trabalhamos com um recorte constituído de cinco textos que se inscrevem no debate cultural a respeito desse momento: três artigos da Folha de São Paulo (dois deles de 12-06-2017; um terceiro de 22-12-2017); um do jornal El país (12-06-2017) e outro do jornal O Globo (05-09-2017).

Nossa análise mostrou que os grandes jornais que estudamos trabalham com base em estereótipos sobre a música e seus cantores valendo-se de imagens mais ou menos homogêneas sobre a vulgaridade das letras e a baixa qualidade da música como um todo. Dividimos, para efeito didático, a partir do paradigma indiciário, esse recorte dos textos tematicamente em quatro grandes questões que se unem durante a discussão: 1) faz-se comparações e analogias entre os cantores; 2) há um imaginário de música de baixa qualidade; 3) há um tom pedagógico sobre o que é o reggaeton; 4) ênfase em metáforas corporais e sexuais para dizer a respeito das canções e dos cantores.

O artigo que apresentamos está dividido em quatro seções. A primeira delas é aquela em que fazemos uma revisão de literatura a respeito do conceito de estereótipo com base em Amossy e Pierrot (2001), Gamarnik (2009) e Burke (2017). Em seguida, apresentamos uma seção sobre as questões metodológicas, que contém informações sobre o recorte dos dados e sobre o paradigma indiciário, de Ginzburg (1989). A seção seguinte é dedicada ao estudo dos sentidos atribuídos ao reggaeton e a seus cantores pelos textos que analisamos. Depois, há a seção de considerações finais e as referências.

1. ESTEREÓTIPO: UMA APRENDIZAGEM SOCIAL E UMA FORMA DE REPRODUZIR O MESMO

Como veremos, o estereótipo é uma questão de encontro de culturas, Burke (2017, p. 184) afirma que é possível, nesses casos, dois tipos de relacionamento: um deles “seria negar ou ignorar a distância cultural, assimilar os outros a nós mesmos ou a nossos vizinhos pelo uso de analogia – seja esse artifício empregado consciente ou inconscientemente. O outro é visto como reflexo do eu” (BURKE, 2017, p. 184). Uma segunda reação possível é seu reverso: “a construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria. Nessa ótica, seres humanos como nós são vistos como outros” (BURKE, 2017, p. 184). Nesse sentido, o encontro entre culturas pode acontecer transformando o “outro” em “eu”, em um processo de assimilação que desfaz as fronteiras entre alteridades; ou em um processo contrário, em que se produz um choque entre as

culturas, o “outro” é aquele que não é “eu”². No primeiro processo se dilui a diferença no mesmo; no segundo, o outro é distanciado absolutamente, porque lhe é conferida uma “diferença desigual” (GERALDI, 2003).

Amossy e Pierrot (2001), na esteira das definições de estereótipo, concebem esse conceito como algo “mais simples que complexo e diferenciado, mais errôneo que correto, adquirido de segunda mão mais que por experiência direta com a realidade que deveria representar” (p.33)³. A imagem que fazemos dos outros passa por categorias às quais os vinculamos; o mesmo acontece quando um indivíduo deve fazer de si mesmo uma imagem: esses dois tipos de percepção são mediados pelo pertencimento a determinados grupos. Em outras palavras, “as representações coletivas, necessariamente superficiais, que se relacionam a cada categoria, têm um impacto considerável sobre a identidade social”⁴ (AMOSSY; PIERROT, 2001, p. 36).

Na perspectiva de Gamarnik (2009), o estereótipo é um “processo reducionista que costuma distorcer o que representa, porque depende de um processo de seleção, categorização e generalização”⁵ no qual a ênfase recai sobre determinados “[...] atributos em detrimento de outros. Simplifica e recorta o real. Tem um caráter automático, trivial, redutor”⁶. De modo geral, o estereótipo tem sucesso porque aplaina, de alguma maneira, a opinião pública, tomado de “segunda mão” (AMOSSY e PIERROT, 2001) não obriga a pensar. Trabalhando com crenças inconscientes, compartilhadas socialmente, os estereótipos ocultam juízos de valor que emitem: “se transformam nas formas ‘lógicas’ e ‘normais’ de pensar, de falar, de fazer piadas” (GAMARNIK, 2009, p. 1)⁷. Conforme Burke (2017):

A palavra estereótipo (originalmente uma placa da qual uma imagem podia ser impressa), como a palavra clichê (originalmente o termo francês para a mesma placa), é um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros. O estereótipo pode ser mais ou menos tosco, mais ou menos violento. Entretanto, necessariamente lhe faltam nuances, uma vez que o

² Segundo Bubnova (2018, p.217), na perspectiva bakhtiniana, esse processo poderia ser explicado nos seguintes termos: “o *eu-para-mim* [quem escreve, autor] [...] se pauta muito mais vezes na contraparte *outro-que-não-sou* (objeto de minha representação, bem separado do eu), que na parte outro para mim (outro que é condição de possibilidade do eu)”. Em outras palavras, a autora retira o papel constitutivo de alteridade, porque, na esteira de nossas discussões sobre o estereótipo, diminui seu papel constitutivo a uma desigualdade

³ Tradução nossa do espanhol: “es más simple que complejo y diferenciado, más erróneo que correcto, adquirido de segunda mano más que por una experiencia directa con la realidad que debería representar” (p.33).

⁴ Tradução nossa do espanhol: “Las representaciones colectivas, necesariamente superficiales, que se relacionan a cada categoría, tienen un impacto considerable sobre la identidad social”.

⁵ Tradução nossa do espanhol: “proceso reduccionista que suele distorsionar lo que representa, porque depende de un proceso de selección, categorización y generalización” (GAMARNIK, 2009, p. 1).

⁶ Tradução nossa do espanhol: “atributos en detrimento de otros. Simplifica y recorta lo real. Tiene un carácter automático, trivial, reductor” (GAMARNIK, 2009, p. 1).

⁷ Tradução nossa do espanhol: “Se convierten en las formas “lógicas” y “normales” de pensar, de hablar, de hacer chistes” (GAMARNIK, 2009, p. 1).

mesmo modelo é aplicado a situações culturais que diferem consideravelmente umas das outras (BURKE, 2017, p. 185-186).

Dada sua falta de nuances, o estereótipo “está cristalizado e é rígido” (AMOSSY; PIERROT, 2001, p. 33), “esquematiza e categoriza” (idem) e é parte do modelo de percepção que temos do mundo, trata-se de uma “estrutura invisível” (GAMARNIK, 2009) que organiza o que se vê e o que não se vê. “O que vemos é o que nossa cultura, nosso caráter de classe, nossa história, nossa família, entre outros fatores, definiram previamente para nós. São os princípios de visão e divisão”⁸ (GAMARNIK, 2009, p. 4). Assim, o estereótipo empobrece a percepção do real porque trabalha no enquadramento prévio do outro em alteridades pré-definidas.

Há diferenças, nesse contexto, entre as imagens que os grupos sociais fazem de si mesmos e a imagem que lhes é atribuída por outros. Nesse contexto, Amossy e Pierrot (2001, p. 37), resenhando trabalhos de sociólogos americanos, diferenciam a dimensão classificatória [estereótipo] e a tendência emocional [preconceito], afirmando que “o estereótipo aparece como uma crença, uma opinião, uma representação relativa a um grupo e seus membros; enquanto o preconceito designa a atitude adotada para com os membros do grupo em questão”⁹. Os estudiosos ainda asseveram que o estereótipo é uma imagem coletiva que circula a respeito dos grupos, uma amálgama de características atribuídas a um grupo pela opinião pública; enquanto, por seu turno, o preconceito seria o julgamento previamente desfavorável pelo simples fato de um grupo ser aquele grupo.

Conforme Gamarnik (2009), nossa relação com o real é mediada, sempre, por representações cristalizadas, os estereótipos, que atuam como filtros. Os meios de comunicação e a publicidade atuam nessa perspectiva ajudando a fixar imagens estereotipadas a respeito de determinados grupos. Amossy e Pierrot (2001) explicam que o “[...] a visão que fazemos de um grupo é o resultado de um contato repetido com representações inteiramente construídas ou filtradas pelos discursos dos meios. O estereótipo seria principalmente o resultado de uma aprendizagem social”¹⁰ (p. 41). O trabalho no âmbito do simbólico realizado pelos estereótipos é ancorado na repetição e na convivência, dessa maneira são cristalizados e naturalizados os sentidos que enuncia.

⁸ Tradução nossa do espanhol: “[...] Lo que vemos es lo que nuestra cultura, nuestro carácter de clase, nuestra historia, nuestra familia, entre otros factores, ha definido previamente por nosotros. Son los principios de visión y división” (GAMARNIK, 2009, p. 4).

⁹ Tradução nossa do espanhol: “estereotipo aparece como una creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y sus miembros; mientras que el prejuicio designa la actitud adoptada hacia los miembros del grupo en cuestión”. (AMOSSY; PIERROT, 2001, p. 37).

¹⁰ Tradução nossa do espanhol: “[...] la visión que nos hacemos de un grupo es el resultado de un contacto repetido con representaciones enteramente construidas o bien filtradas por el discurso de los medios. El estereotipo sería principalmente resultado de un aprendizaje social” (AMOSSY; PIERROT, 2001, p. 41).

Para citarmos apenas um exemplo, a revista *Isto é* (edição 2417, 06 de abril de 2016)¹¹, em pleno processo de impeachment, publica em sua matéria de capa uma foto de Dilma Rousseff - então presidente da república e única mulher, até o momento, a chegar a esse cargo no Brasil - com uma expressão como se gritasse em que figura o título: “As explosões nervosas da presidente”. Não fossem os discursos machistas cristalizados pelo estereótipo da mulher histérica, essa capa da revista não alcançaria a repercussão que obteve. Nesse caso temos um exemplo dessa normalização patrocinada pelo estereótipo, porque a revista se ancora em um plano do real que justifica esse tipo de discurso a respeito das mulheres mil vezes repetido. É necessário retomar que o estereótipo trabalha com a ideia de lugares comuns, os lugares esperados. Assim, segundo essa lógica, a presidência da república é um lugar para homens ocuparem (sic.), uma mulher nessa posição é uma diferença inesperada e quebra com o papel social mais ou menos assignado às mulheres na sociedade. Essas imagens cristalizadas são fictícias, mas não porque sejam falsas, “mas porque expressam imaginários sociais, não condições reais, que por sua vez atuam performativamente sobre as condições reais”¹² (GAMARNIK, 2009, p. 4).

Amossy e Pierrot (2001) afirmam que o estereótipo funcionou como um instrumento de legitimação em diversas situações de dominação. A imagem depreciativa do outro tem um papel destacado nos contextos de conflito, mas age como uma força mobilizadora “nos casos de subordinação de um grupo étnico ou nacional por outro. A promulgação de imagens de superioridade-inferioridade em uma sociedade é um dos meios que utiliza o grupo dominante para manter sua posição”¹³ (AMOSSY; PIERROT, 2001, p. 45-46). Na contenda do social sempre está em jogo a disputa pelos sentidos, entretanto, como afirma Bakhtin (2009, p.48), a classe dominante busca uma forma de ocultar o caráter dúbio dos signos. Em outras palavras, a disputa de sentidos cede lugar na superfície dos dizeres à aparência de consenso. O grupo que está no poder tenta causar o consenso a favor dos sentidos que busca construir, é assim que o estereótipo ajuda a sustentar essa imagem de diferença inexpugnável entre os dominados/dominantes. Segundo Burke (2017) “Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que ‘nós’ somos humanos e civilizados ao passo que ‘eles’ são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais são frequentemente comparados” [...] (BURKE, 2017, p. 188).

¹¹ Pode ser acessada a versão virtual do conteúdo dessa edição no seguinte link:

https://istoe.com.br/edicao/894_AS+EXPLOSOES+NERVOSAS+DA+PRESIDENTE/ Acesso em: 30 dez. 2019.

¹² Tradução nossa do espanhol: “[...] sino porque expresan imaginarios sociales, no condiciones reales, que a su vez actúan performativamente sobre las condiciones reales” (GAMARNIK, 2009, p. 4).

¹³ Tradução nossa do espanhol: “[...] sino también en los casos de subordinación de un grupo étnico o nacional a otro. La promulgación de imágenes de superioridad-inferioridad en una sociedad es uno de los medios que utiliza el grupo dominante para mantener su posición” (AMOSSY; PIERROT, 2001, p. 45-46).

Os fundamentos da colonização partem dessa diferença constitutiva, Amossy e Pierrot (2001) advertem que essa imagem estereotipada do outro – o outro como inferior - não precisa traduzir a realidade dos fatos, mas sua imposição ajuda a ratificar a relação de dominação em favor de quem domina. Outro exemplo, se acompanharmos a discussão de Todorov (2006) sobre a chegada dos espanhóis às terras de Montezuma, no México central, temos outro caso dessa dominação por meio do discurso sobre a inferioridade: na época, os astecas, superiores em números, foram subjugados por um número reduzido de europeus unicamente porque acreditavam que aqueles vindos d'além-mar eram enviados pelos deuses. Hernán Cortez, valendo-se dessa crença do povo asteca, não abriu mão de legitimar sua suposta superioridade, um pouco fantasmática/divina, para garantir os fundamentos de colonização nos quais se ancorava. O mesmo se pode dizer a respeito das imagens dos indígenas que são construídas a partir da carta de Pero Vaz de Caminha: o outro é considerado sem Deus, porque anda nu e desconhece as crenças europeias. São outros a quem se desconsidera a humanidade, a quem é retirado o direito constitutivo de alteridade, para seguirmos as discussões de Bubnova (2018) a esse respeito.

2. QUESTÕES METODOLÓGICAS

O recorte que fizemos perscruta em jornais brasileiros de grande circulação o momento histórico em que o reggaeton cantado em espanhol ganhava mercado fonográfico no mundo e chegava ao Brasil encontrando meios de difusão profícuos. Nesse contexto, escolhemos cinco textos publicados em 2017 em grandes jornais eletrônicos no Brasil que se inscrevem no debate a respeito daquele momento cultural: três artigos da Folha de São Paulo (dois deles de 12-06-2017; um terceiro de 22-12-2017); um do jornal El país (12-06-2017) e outro do jornal O Globo (05-09-2017). Esses textos se preocupam em tratar das cifras desse tipo de música enquanto consideram que o público leitor não conhece tanto a respeito, do que advém um estilo mais ou menos pedagógico nos textos, mas, como veremos, essa explicação é tendenciosa e se vale de imagens de alteridade estereotipada.

Para dar conta desse trabalho com os textos nos valem da perspectiva metodológica desenvolvida pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1989): o paradigma indiciário. Esse modelo epistemológico emerge no interior das ciências humanas durante o século XIX, mas suas raízes são bem anteriores e remontam a tempos imemoriáveis da humanidade.

Ginzburg (1989) afirma que o paradigma indiciário é amplamente operante e ainda pouco explicitado no interior das ciências humanas. O autor considera que a disputa pelo caráter de cientificidade e seu corolário, “o rigor”, no campo de saber das humanidades sempre foi um

problema a ser perseguido. As ciências naturais seguiram, no entender de Ginzburg (1989), uma perspectiva galileana, sacrificando a particularidade de seus dados para chegar a um conhecimento em que o observador está distanciado emocionalmente do objeto e pode, portanto, trabalhar com generalizações.

A resenha da formulação do paradigma indiciário durante o século XIX na discussão de Ginzburg (1989) passa por três pontos interessantes. O primeiro momento dessa revisão é o trabalho fundador do italiano Giovanni Morelli¹⁴, um crítico de arte que desenvolveu um método de distinção de obras de arte originais de suas cópias. O “método morelliano” consistia em reconhecer particularidades individuais nas pinturas, o que servia tanto para reconhecer uma imitação quanto para atribuir autoria a obras antigas sem assinatura, em mau estado de conservação ou quadros repintados. Morelli percebeu que algumas características eram mais facilmente copiadas, traços gerais e amplos, mas detalhes como o formato de orelhas e de unhas ou dedos não. Era no detalhe, no singular, no indício, que se dava o veredito para a obra.

O segundo momento dessa resenha é o uso que se faz do método indiciário pela personagem Sherlock Holmes, nos textos de Arthur Conan Doyle, quase contemporâneos às discussões de Morelli. Um terceiro momento é representado em Ginzburg (1989) pela declaração de Sigmund Freud sobre as leituras que fez, ainda antes da fundação da psicanálise, dos livros de Morelli, sob o pseudônimo de Lermolieff. A importância da leitura de Morelli para Freud foi decisiva, segundo Ginzburg (1989), para a atenção que o psicanalista deu, mais tarde, a essa “proposta de método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (GINZBURG, 1989, p. 149). Em suma, o que interessava a esses três entendimentos são “Pistas. Mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)” (GINZBURG, 1989, p. 150).

As raízes semióticas desse paradigma são anteriores ao século XIX. Ginzburg (1989) passa a discutir outros momentos na história da humanidade que a leitura de indícios foi imprescindível. As técnicas de caça que foram por várias gerações enriquecidas e transmitidas ajudaram na subsistência humana, as quais consistem em “ler” a partir de pistas infinitesimais uma trajetória possível da presa. Essa leitura somente acontece porque se pauta em “pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador” (GINZBURG, 1989, p. 153), uma vez que o paradigma indiciário se constitui a partir da negação da transparência da realidade, experimenta-se o

¹⁴ Sobre esse autor, um esclarecimento: entre 1874 e 1876 surgiu uma série de artigos sobre a pintura italiana, “eles vinham assinados por um desconhecido estudioso russo, Ivan Lermolieff e fora um igualmente desconhecido Johannes Schwarze que os traduzira para o alemão. [...] Somente alguns anos depois, o autor tirou a dupla máscara na qual se escondera. De fato, tratava-se do italiano Giovanni Morelli (sobrenome do qual Schwarze é uma cópia e Lermolieff o anagrama [...]). (GINZBURG, 1989, p. 144).

real através dos vestígios que se mantiveram do passado. A medicina desde Hipócrates, afirma Ginzburg (1989), funciona com esse mesmo entendimento: a doença não é experimentável ao olho clínico a não ser pelo sintoma que é acessível.

Desse paradigma vale ressaltar a necessidade de distinção entre aquilo que é do mundo da natureza e do mundo cultural. Ginzburg (1989) trabalha com essa discussão da seguinte forma:

[...] uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes [...], córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental – certamente mais do que aquela, infinitamente mais superficial e mutável, entre as disciplinas individuais. Ora, Morelli propusera-se buscar, no interior do sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os signos que tinham uma involuntariedade dos sintomas (e da maior parte dos indícios). Não só: nesses signos involuntários, nas ‘miudezas materiais – um calígrafo as chamaria de garatujas’ comparáveis às ‘palavras e frases prediletas’ que ‘a maioria dos homens, tanto falando como escrevendo’... introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem se aperceber” (GINZBURG, 1989, p. 171).

No interior de um determinado sistema de signos estão presentes indícios que ajudam a formular um caminho interpretativo com base no qual se constrói uma narrativa que não contém as causas, que não são reproduzíveis nem experimentáveis, mas os efeitos de sua existência. O indício é o lugar privilegiado de trabalho em que se sustenta a pesquisa microhistórica amparada em Ginzburg (1989). Por fim, destacamos em pesquisas que se valem da linguagem, como esta, que os índices de valor que interessam são linguísticos, daí sua importância na materialidade dos discursos.

Nesse sentido, destacamos nosso interesse específico pelo olhar aos textos analisados com uma perspectiva ancorada em Maingueneau (2008, p. 80):

[...] as palavras não são empregadas a não ser em razão de seu estrito valor semântico, as unidades lexicais tendem a adquirir o estatuto dos signos de pertencimento. Entre os vários termos *a priori* equivalentes, os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo. [...] É que a restrição do universo lexical é inseparável da constituição de um território de convivência (grifo no original) (MAINGUENEAU, 2008, p. 80).

Assim, para nossa análise, nos valem o trabalho com o paradigma indiciário com uma perspectiva de leitura dos textos ancorada no vocabulário por eles veiculado, nos inscrevemos simultaneamente em um trabalho microhistórico e linguístico. Como veremos, o emprego de determinadas palavras nos discursos diz respeito à ancoragem que os enunciadores fazem em relação à disputa de sentidos no momento de sua enunciação.

3. UMA MÁQUINA DE FAZER O MESMO: O CONCEITO DE ESTEREÓTIPO EM ANÁLISE

Trabalharemos com uma hipótese construída a partir do recorte nos dados que apresentamos acima, qual seja, os textos informativos que analisamos se valem de estereótipos para dizer a respeito do reggaeton ou de seus cantores. Há uma imagem cristalizada e anterior que se faz dizer pela enunciação dos textos nos quais as músicas latinas são sexualizadas e o vocabulário para descrever quem canta esse tipo de música sempre recairá nessa imagem estereotipada por meio de metáforas sexuais e outros mecanismos de desprezo/rebaixamento desse tipo música.

A partir dos dados apresentaremos um recorte que privilegia quatro questões, que se misturam na análise, instaladas com base no paradigma indiciário para compreendermos a construção de uma imagem estereotipada das músicas e dos cantores: a primeira questão é o uso de comparações entre os cantores desse estilo com outros do cenário fonográfico estrangeiro; a segunda questão que trabalharemos é o imaginário de música de baixa qualidade; a terceira é sobre o tom pedagógico dos textos ao informar o que seria o estilo reggaeton; a quarta e última questão que encontramos tem a ver com as metáforas corporais e sexuais de que os enunciadores dos textos se valem¹⁵.

Percebemos a regularidade no fato de que se deve fazer comparações e analogias com cantores anteriormente conhecidos pela grande massa de leitores. Em um dos casos, tratando da recepção internacional da carreira da cantora brasileira Anitta, que esteve em um *talk show* americano, lê-se: “[Jimmy] Fallon anunciou a cantora e a pronúncia do apresentador gerou um novo apelido, Anira (é assim que se pronuncia Anitta em inglês), que agora é usado pelos fãs para definir sua *ascensão a Shakira brasileira*”¹⁶. Esse mesmo texto completa, a seguir, que “No clipe [da música *Paradinha*], Anitta mexe o ventre e os quadris como a cantora colombiana e canta em espanhol um típico reggaeton latino-americano, que desembarca em pleno verão europeu no rastro do sucesso *Despacito*”¹⁷.

Um segundo caso dessa mesma regularidade é o recorte da entrevista do cantor colombiano Maluma em que se faz o seguinte apontamento: “No Brasil, esse rapaz que críticos musicais da Argentina à Espanha chamam de novo Ricky Martin, novo Enrique Iglesias ou até de Justin Timberlake latino vem conquistando o público na condição de acessório exótico de sertanejos como Lucas Lucco e da funkeira Anitta, com quem gravou o hit ‘Sim ou Não’.”¹⁸

¹⁵ Essas questões aparecem em um ou mais textos dos corpora que construímos para os fins de análise deste artigo.

¹⁶ Texto disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/01/cultura/1496348803_593037.html. Acesso em: 05 jan. 2020.

¹⁷ Idem nota anterior.

¹⁸ Texto disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892155-furacao-do-reggaeton-maluma-quer-criar-conexao-com-publico-brasileiro.shtml>. Acesso em: 05 jan. 2020.

Em um caso e em outro percebemos a necessidade de fazer analogias, que ativam uma memória dos leitores a respeito de outros cantores mais conhecidos internacionalmente. O que interessa destacar nesse momento é que Anitta é comparada a Shakira, quem sabe uma das primeiras cantoras pop a conseguir algum êxito internacional cantando em espanhol; essa analogia não é por acaso, porque se parte do estereótipo a respeito da música latina que é sensualizada tem a ver com o trabalho anterior da cantora colombiana. No caso de Maluma, parece haver a necessidade de procurar um parâmetro próximo, são dadas três opções, sempre destacando sua latinidade como contraponto e, em seguida, usa-se o termo “acessório exótico” para tratar de participações especiais com cantores brasileiros.

Como vimos anteriormente, esse encontro de culturas que os estereótipos patrocinam pode se dar como uma assimilação ou como um distanciamento radical e é esse último comportamento que vemos aqui: o outro é concebido como uma diferença desigual. É outro que não tem sequer alteridade, é concebido como “ele”. Lembremos aqui a teoria da enunciação de Benveniste (2005) em que “eu” e “tu” são pessoas que se instauram na locução e que “ele” é considerado não pessoa, porque fora do âmbito do diálogo, “ele” é de que/quem se fala, é objeto. Ou seja, “ele” não tem direito a falar. É, se compararmos, um acessório que deveria permanecer dentro dos limites do próprio gueto (WACQUANT, 2004).

Um segundo aspecto que destacaremos nesta análise é a construção de imagens de uma música de baixa qualidade. Esse ponto se entrelaça com o último de nossa análise, pois a discussão se conecta à medida que compreendemos o conceito de música de baixa qualidade que engloba imagens do corpo/imagens sexuais mais ou menos ditas. Retomaremos essa discussão sobre a qualidade das músicas ao aventar o quarto aspecto que apontamos sobre as metáforas sexuais e corporais.

Um dos textos que objetiva informar sobre o sucesso das canções em espanhol inicia dessa forma: “Há 20 semanas entre os hits mais tocados no mundo e há quatro no topo americano, ‘Despacito’, de Luis Fonsi, deu novo fôlego à música latina, que não assumia as mesmas lideranças desde “Macarena”, em 1996. A faixa chegou ao topo das paradas de 59 países e só foi desbancada no Brasil, na última semana, por ‘Paradinha’, o primeiro hit cantado por Anitta em espanhol. Ambas trazem melodias pegajosas, refrões de simples assimilação e clipes que traduzem o espírito da canção”¹⁹.

¹⁹ Texto disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892152-na-lideranca-das-paradas-despacito-reposiciona-musica-latina-globalmente.shtml>. Acesso em: 05 jan. 2020.

O seguinte excerto é ainda mais explícito no ataque à diferença: “Em termos musicais, o artista colombiano Maluma, aliás, é mais do mesmo numa indústria que vê ressurgir do esquecimento, e com fúria total, o surrado reggaeton. O estilo saído dos quintais de Porto Rico, que mescla diversos gêneros como rap, reggae, salsa e pop, ganhou as boates do planeta com letras sobre machos alfa conquistando mulheres desavisadas”²⁰. Com esse fragmento retiramos uma informação importante: em “o estilo saído dos quintais de Porto Rico” temos a cristalização de uma postura preconceituosa, no dizer de Amossy e Pierrot (2001) pelo simples fato de ter vindo de lá. A palavra “quintais” remete à atitude preconceituosa em relação à cultura popular portorriquenha e é entendida aqui como sinônimo da baixa qualidade da música e ao mesmo tempo da pobreza do país de origem. Ou seja, ninguém escapa do gueto – partindo da definição de Wacquant (2004) – porque esse conceito sociológico funciona como um cimento ideológico na formação de identidades que ajudam a estigmatizar os grupos sociais.

Essa música além de ter baixa qualidade porque produzida no contexto da cultural popular, é “surrada” e “ressurge” do esquecimento de que, aparentemente, não deveria ter saído. Outro desses textos em estudo trata da qualidade da canção nos seguintes termos: “ “Contrariando a praxe do reggaeton, que há anos embala com letras explicitamente vulgares, ele [Luis Fonsi] procurou uma letra que pudesse ser cantada "por um garoto ou um senhor de idade", facilitando a veiculação em rádios, por exemplo”²¹. Esse excerto destaca a diferença em “Despacito” no que se refere à praxe do reggaeton, qual seja, a de apresentar letras explicitamente vulgares. A vulgaridade, como as metáforas sexuais, é um motor da crítica que constrói a imagem cristalizada da música latina, do reggaeton principalmente. Faltam nuances ao estereótipo, como afirma Burke (2017), essa ideia é como uma máquina de fazer imagens idênticas, na medida em que passamos de um texto a outro, de autor diferente ou de veículo de informação diferente, temos a mesma imagem trabalhada e discutida desde antes.

Esse novo fôlego que a música latina obteve com o reggaeton se deu em função de uma constatação que os autores não conseguem deixar de dizer, apesar das reprovações em relação à qualidade: “Paulo Lima [presidente da gravadora Universal no Brasil] evidencia a consolidação do streaming como o principal fator que impulsionou a música latina, pois homogeneíza o que as pessoas escutam na internet. ‘O espanhol hoje é a terceira língua [mais falada] no mundo, só o fato

²⁰ Texto disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892155-furacao-do-reggaeton-maluma-quer-criar-conexao-com-publico-brasileiro.shtml> Acesso em: 05 jan. 2020.

²¹ Texto disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892152-na-lideranca-das-paradas-despacito-reposiciona-musica-latina-globalmente.shtml>. Acesso em: 05 jan. 2020.

de explorar a música nos países que falam esse idioma você já tem um destaque’, diz [...]”²². Essa perspectiva de que a música em espanhol se tornou viral em função do público consumidor que é falante dessa língua ser muito grande contraria a ideia de “música simples”²³ ou de “fácil assimilação”²⁴. Em outros termos, se fosse uma música de compreensão fácil não faria qualquer diferença a questão da língua. O problema da homogeneização também é relevante no tocante aos streaming’s²⁵ na medida em que trabalha sobre um plano que conecta o usuário a músicas e/ ou vídeos semelhantes aos que já visualizou/consumiu.

Para ratificar essa visão que estamos discutindo vale retomar o que Amossy e Pierrot (2001, p. 41) afirmam a respeito de que os estereótipos são aprendizagens sociais e que nosso “contato repetido com representações inteiramente construídas ou filtradas pelos discursos dos meios” faz com que nos adequemos mais a elas, tornando essa forma de encarar a situação normal, natural. Nesse sentido, portanto, é considerado normal que se trabalhe nesses textos que tratam do reggaeton com imagens sexuais e corporais como latentes nos discursos sobre os corpos masculinos ou femininos. Essa música, como estamos afirmando a partir de nossa análise indiciária, carrega o estigma de ser apresentada pejorativamente em função das imagens cristalizadas, dos lugares comuns esperados e construídos para os cantores e os conteúdos dessas canções.

Como vimos desde o começo desta análise, há um destaque para os corpos e para as metáforas sexuais muito fortes. A analogia corporal entre Anitta e Shakira, por exemplo, em que se destaca que a cantora brasileira mexe os quadris e o ventre como a colombiana. Em outro desses textos percebemos um excesso de metáforas corporais/sexuais e por esse motivo um rebaixamento da qualidade da música: “Ele [Maluma] é o furacão colombiano do reggaeton que ganhou o mundo cantando que está apaixonado por “quatro ‘babys’”, todas submissas, loucas por ele e insaciáveis na cama. A canção enlouqueceu de raiva quem viu nos versos certa violência machista, mas encheu sua agenda de shows e engordou a conta bancária”²⁶. No fragmento há uma ênfase em valores viris – o cantor como um furacão colombiano – no primeiro plano sintático e uma construção frasal um pouco contraditória adiante, porque destaca o assunto machista da canção, mas modaliza a

²² Texto disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892152-na-lideranca-das-paradas-despacito-reposiciona-musica-latina-globalmente.shtml> Acesso em: 05 jan. 2020.

²³ Texto disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/reggaeton-registrou-crescimento-global-esmagador-em-relacao-ao-pop-nos-ultimos-tres-anos-21788873> Acesso em: 05 jan. 2020.

²⁴ Texto disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1945458-metodos-globais-podem-fazer-de-anitta-a-primeira-estrela-brasileira.shtml> Acesso em: 05 jan. 2020.

²⁵ São as plataformas de visualização de vídeos e músicas proporcionadas pelos avanços tecnológicos. São cada vez mais comuns nos streaming’s de música as playlist’s em que, não raro, a música hispânica é conectada sem divisão aparente de estilo. Isso faz com que os consumidores de música em espanhol sejam expostos, em geral, a mais estilos que aqueles que procuram. Essas plataformas digitais fazem propaganda direcionada aos usuários também, por esse motivo, selecionam gostos e preferências para tentar oferecer um serviço mais conectado com o que agrada o ouvinte.

²⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892155-furacao-do-reggaeton-maluma-quer-criar-conexao-com-publico-brasileiro.shtml>

intensidade dessa violência com a palavra “certa”. Um estereótipo que naturaliza a submissão das mulheres a um homem viril.

Esse mesmo artigo apresenta outros fragmentos interessantes: “Maluma, no caso, é ao mesmo tempo o cafajeste pegador, um devorador de mocinhas com seu sorriso e jogo de cintura demolidores, e o romântico confesso, açucarado como uma telenovela mexicana”²⁷. Esse trecho destaca informações contraditórias a respeito do cantor e apresenta uma espécie de simpatia pelos caracteres bons que considera em paralelo aos maus; apesar da expressão “ao mesmo tempo” que dá ideia de simultaneidade, o fato de ele ser “o cafajeste pegador”, “devorador de mocinhas com seu sorriso e jogo de cintura demolidores” e as características que virem na segunda parte da oração serem “romântico confesso” e “açucarado como uma telenovela mexicana” dão a entender que esses últimos seriam argumento suficiente para defendê-lo, isto é, que não haveria um paralelismo entre as partes, mas uma valoração maior à última parte da oração. Curioso o fato de que se procura uma expressão para dar características ao adjetivo “açucarado” e o que se encontra é “como uma telenovela mexicana”. Com isso a ideia de que o estereótipo funciona como uma ideia de segunda mão encontra um lugar comum: a América Latina tem fronteiras pouco definidas nesse discurso, parte-se de generalizações e trivialidades. A América Latina aparece aí como uma amálgama confusa, Colômbia e México se embarçam.

Em outra passagem, o texto apresenta mais informações sobre resistências às canções de Maluma, mas somente depois de fazer uma pequena descrição de alguma delas: “Maluma geme em versos arrastados prometendo amor eterno num arranjo poligâmico em “Felices los 4”, pedindo uma relação sem compromisso e fugaz em “Sin Contrato” e se gabando de seu poder de atração em “Cuatro Babys”, que inspirou um abaixo-assinado liderado por grupos feministas pedindo que seu clipe, visto quase 700 milhões de vezes, saísse do YouTube”²⁸. Parece que o texto ao ordenar dessa forma os parágrafos não faz a menor questão de dar ênfase a essas resistências e justifica isso com a simpatia, com o romantismo, com o sorriso, com o caráter açucarado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos a respeito da discussão de Amossy e Pierrot (2001), Gamarnik (2009) e Burke (2017) no bojo das relações sociais os estereótipos são inescapáveis. A questão que temos de estar atentos, sempre, é se são nocivos ou não, como formularam em forma de pergunta Amossy e Pierrot (2001).

²⁷ Idem nota anterior.

²⁸ Idem nota anterior.

Neste texto mostramos que as imagens cristalizadas que circulam nesses três jornais de grande circulação a partir da leitura indiciária dessas cinco reportagens sobre a chegada do reggaeton e sua difusão no Brasil se valem de uma imagem pejorativa em vários sentidos: 1) em relação à cultura popular fonte dessas canções; 2) sobre o conteúdo das canções, que sempre é visto como sexualizado de antemão, como vulgar e como surrado; 3) os corpos dos cantores são perscrutados e deles se verte a verdade a respeito do que fazem; 4) os lugares de fala que ocupam são desautorizados porque produzem música de baixa qualidade; 5) a construção dos estereótipos para o reggaeton e seus cantores parte de quatro questões essenciais como procuramos mostrar em nossa análise: faz-se analogias com outros cantores – não há uma existência sem calços no passado fonográfico e em outros cantores famosos; os corpos e as metáforas sexuais têm forte ênfase mesmo nas descrições mais básicas do reggaeton; essas músicas ganham ênfase no mundo apesar de sua qualidade ruim porque muitas pessoas falam espanhol e isso é considerado um ponto de inflexão importante; como representante da cultura popular porto-riquenha, o reggaeton não deveria ultrapassar as barreiras do gueto que lhe dá o tom.

Para concluir, podemos afirmar que no âmbito social os sentidos estarão sempre em disputa e que essas discussões que apresentamos aqui são marcadas pelo recorte institucional feito por nós para a análise: a grande mídia brasileira. Por fim, parece ser preciso dizer que, a despeito de os estereótipos trabalharem no sentido de tornar as práticas discursivas cada vez mais naturais, o trabalho dos discursivistas deve ser orientado para a desconstrução das transparências dos discursos, isto é, nossa luta é contra a naturalização das coisas ditas.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, R.; PIERROT, A.H. *Esteretipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de M. Lahud e Yara Vieira São Paulo: Hucitec, 2009.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 2005.

BUBNOVA, T. Para além da ‘etnoficção’ ou quando o outro fala. Tradução Nathan Bastos de Souza. In: SERODIO, L.; SOUZA, N.B. *Saberes transgredientes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.

BURKE, P. *Testemunha ocular*. O uso de imagens como evidência histórica. Tradução Vera M. X. dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GAMARNIK, C. Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. *Question*, v. 1, n. 23, 2009.

GERALDI, J. W. A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética. In: FREITAS, M. T.; JOBIM E SOUZA, S.; KRAMER, S. (org.). *Ciências humanas e pesquisa: leitura de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, Sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírío Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perroni Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WACQUANT L. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. *Revista de Sociologia e Política*, 23:155-164, 2004.